THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright, microfiche edition: Crown copyright. Reproduced by permission of the Controller of Her Majesty's Stationery Office. The year of publication of the original to which this copyright refers is given on the title strip. No part of the publication reproduced on this microfiche may be reproduced in any form without permission from Her Majesty's Stationery Office and Chadwyck-Healey Ltd.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford.

Note:

These catalogues are being filmed from bound volumes in the Victoria and Albert Museum Library. We regret that in some cases text and illustrations are lost through tight binding.

78. Z.

WEGLEITUNGEN
des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich
19

AUSSTELLUNG
VOM 3. JUNI BIS 22. JULI 1917

LA POMME D'OR
WELSCHSCHWEIZERISCHES KUNSTGEWERBE

Japan. Schwertstichblätter, Holzschnitte

Keramik, Silberarbeiten von Künstlern des Oesterreichischen Werkbundes

Dänische Porzellane und Silbergeräte

5. III. 1953.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LIBRARY

Unter dem Namen «La Pomme d'Or» (Der goldene Apfel) hat sich eine Reihe von welschschweizerischen Künstlern zusammengefunden. Das Programm dieser Gruppe besteht darin, Stellung zu nehmen gegen eine einseitige Auffassung, die sich beim Publikum mit großer Hartnäckigkeit erhält, nämlich gegen die Auffassung, als ob die einzige wirklich ernst zu nehmende Kunst das Staffeleibild sei.

Diese Ansicht, die durch den Akademismus stark zum Ausdruck gebracht und von seinen konservativen Anhängern auch heute noch verbreitet wird, beeinträchtigt das Interesse für die Künste, die sich nicht des genannten Ausdrucksmittels bedienen. Die meisten Kunstliebhaber anerkennen als Kunst nur das Ölbild auf Leinwand und zwar in einer bestimmten Größe und mit einem reichen goldenen Rahmen. Diese Ausschließlichkeit in der Kunstbewertung scheint in unserer Zeit zur wahren Manie zu werden. Heute stellt das Staffeleibild einen Börsenwert dar, der je nach der Gunst des Einvernehmens zwischen Kunsthändler und Redaktor einer Kunstzeitschrift steigen und fallen kann; es ist auf den Kuriositätenwert jener seltenen Briefmarken abgesetzt, welche das Entzücken der Sammler bilden. Es zwingt edle Talente, die sich ohne Zweifel auf einem andern Ge-

biete der Kunst weiter origineller hätten aussprechen können, in seinen Bann. Das Publikum ist magnetisiert von der Bildersammelwut; daher ist es, und selbst das feiner gebildete Publikum, für alle andern Kunstformen oft teilnahmslos. Was gibt es unkünstlerischeres, abstruseres, als jene Schlafzimmer mit den mittelmäßigen oder schlechten Möbeln, da die Cezannes, Gaugain, Renoirs mitten unter den Hodler oder Valottons über dem Nachttisch und der Waschkommode aufgehängt sind. Das Staffeleibild mit seiner künstlerisch hochgeschraubten Bedeutung ist mit jener Blume zu vergleichen, die durch das Ausschneiden sämtlicher Triebe allein zu einer ungeheuerlich großen Form gebracht werden kann, d. h. auf Kosten der Entwicklungsmöglichkeit der übrigen Blüten. Und verwunderlich ist, daß dieser anormale Zustand von den Kunstkritikern, den Kunstwissenschaftern, den Professoren und selbst von den Künstlern nicht einmal gebührend gebrandmarkt wird. Dies ist doch eine Anomalie, die uns vielerlei Übelstände erklärt, so zum Beispiel auch den Zwiespalt, der heute zwischen dem Geschmack des Publikums und demjenigen der Künstler besteht. Man hat sich von diesem Irrtum befangen lassen und lebt darin; schließlich sind es aber doch die Künstler, die unter diesem Mißstand leiden. Wir haben eine kleine Zahl, welche sich gerne gegen die allgemeine Meinung wendet, welche gerne das Bild seiner Vorherrschaft über alle Künste entthronen möchte. Es ist empörend, denken zu müssen, daß die Architektur, das Mobiliar, die industrielle Kunst unserer Tage an jene nachlässigen Kaufleute, jene Handwerker mit barbarischem Geschmack oder an entgleiste Künstler ausgeliefert werden soll.

Ist es dieses von einigen welschen Künstlern mehr oder weniger stark empfundene Bedürfnis oder ist es die Erkenntnis des Irrtums,

in welchem wir leben, welche dazu geführt hat, Ausstellungen zu veranstalten, in welchen die Malerei und die angewandte Kunst sich durchdringen und ergänzen. Tatsache ist, daß anno 1911 im Musée Rath in Genf eine Ausstellung „Alexandre Cingria" eröffnet wurde, die s. Zt. von der Neuen Zürcher Zeitung erwähnt worden ist, und in welcher die Gemälde gleichwertig mit ausgesuchten persischen Teppichen behandelt waren, kleine Vasen „1830" waren mit natürlichen Blumen, die Möbel mit verschiedenartigen Kissen geschmückt, passend zur Malerei, welche ausgestellt war. Zwei Jahre später hatte Alice Bailly eine Ausstellung, die sie im gleichen Lokal eröffnete, mit prächtigen Papierblumen und Bäumen, geschmückt mit kleinen goldenen und silbernen Blättern, während an den Wänden der Säle an Stelle der grauen, schmutzfarbenen Leinwand sich als Grund hübsche Tapeten ausbreiteten, die mit Blumenbordüren aus der Mitte des 20. Jahrhunderts geschmückt waren. In der ersten Ausstellung handelte es sich nur um die Anpassung der Gemälde in einem ausgesuchten Milieu, sie zur Geltung zu bringen.

In der zweiten war schon die Anstrengung gemacht, einen modernen Dekor zu finden, der im Einklang mit der ausgestellten Malerei sich befindet.

Eine dritte Ausstellung im Jahre 1914 vereinigte nicht nur Gemälde, die auf den Dekor abgestimmt waren, sondern noch Gegenstände angewandter Kunst, wie Kissen, gestickte Füllungen, alle gleichwertig mit den Tafelbildern.

Hier sei nun noch jeder einzelne gegenwärtige Aussteller dem Züricher Publikum vorgestellt, wie dies zuweilen mit den handelnden Personen eines kinematographischen Stückes geschieht; wenige Stichworte sollen die Rolle charakterisieren, die jeder sich im Ensemble unserer Gruppe gewählt hat.

Alice Bailly, eine in Paris schon längst bekannte Künstlerin, bildete dort vor dem Krieg zusammen mit Metzinger, Lafrenaye, L'Hôte, Duffy, Marchand und Marie Laurencin die sogenannte kubistische Schule. Sie besitzt, zum Unterschied von den soeben genannten Künstlern, weniger ein an eine feststehende Theorie sich bindendes, als vielmehr ein selbständig erfinderisches Talent. Sie hat schon sehr viel geschaffen und ist auf allen Gebieten der Kunst mit Erfolg tätig. Alle ihre Arbeiten zeigen einen klaren und gesunden Willen und sind gekennzeichnet durch eine ausgesuchte Eleganz, welche den einzelnen Stücken eine eigenartige Schönheit verleiht, die wir in der Schweiz nicht so oft zu Gesichte bekommen.

Henry Bischoff ist Waadtländer; er schafft in Rolle. Bekannt ist er als Holzschnittkünstler und als Illustrator, als Maler und als Dekorateur. Bischoff vertritt den gegenwärtigen französischen Stil, dessen Qualitäten er Erinnerungsmomente früherer Traditionen beizugesellen weiß, wodurch alles, was er vollendet, einen feinen, intimen

Ausdruck und Sinn erhält, wodurch Herz und Auge in gleichem Maße berührt werden. Man möchte wünschen, daß er sich in Zukunft einmal größeren Arbeiten, wie dem Innenausbau und der Architektur, zuwenden möge.

Alexandre Cingria ist ein Dekorateur, welcher sich schwer einer bestimmten Schule zurechnen läßt. Sein Name stammt aus den venetianischen Kolonien. Von italienischem, slavischem und französischem Blut, steht er der Gefühlswelt dieser drei Rassen nahe, ohne sich blind an ihre Traditionen zu verlieren. Er war der unregelmäßige Schüler einiger Lehrer, von denen allein Maurice Baud nachhaltigen Einfluß auf ihn zu gewinnen vermochte. Seine Arbeiten erstrecken sich auf das Glasgemälde, das Mosaik, das Wandgemälde, das Zeichnen von Mobiliar; genannt sei auch seine Tätigkeit als Kunstkritiker.

Jean Louis Gampert, Genfer Schüler von Maurice Benget und von Cerusier, ist ein im «Salon d'automne» bekannter Künstler, wo er vor dem Kriege seine dekorativen Malereien ausgestellt hat. Er hat teilgenommen an der französischen Bewegung, welche auf den sog.

modernen Stil gefolgt ist und den Modetypus für das heutige Mobiliar geschaffen hat. Gampert ist nicht nur ein gewandter Sticker und erfindungsreicher dekorativer Künstler, er ist auch auf dem Gebiete des Kostümzeichnens mit großem Erfolg tätig, desgleichen als Regisseur. Im Theater des alten Colombier wird nach dem Kriege ein neues Repertoire zu sehen sein, bei welchem mehrere Stücke durch Gampert in Szene gesetzt werden.

Marguerite Naville's Ruf ist erst neueren Datums. Gebürtig aus Genf, hält sie sich doch aller welschen Tradition fern, vielmehr wendet sie sich einer ganz primitiven, ungebändigten Kunst zu, welche ein ganz ursprünglich natürliches Temperament verrät, das in seiner Erscheinung, in seiner Vereinfachungsfähigkeit des Stiles an die byzantinische Kunst erinnert, etwa an die der Aethiopier, der Süd-Slaven.

Mit Paul Théophile Robert dagegen kehren wir zur welschen Tradition zurück, welche bestrebt ist, die apollinische, ruhige Schönheit, die unserer welschen Erde eigen ist, zu zeigen. Die Natur mit weichen und ruhigen Formen, den reichen und ausgedehnten Linien, die Welt ohne Laut und Heftigkeit findet bei ihm eine analoge Niederschrift.

Meta Budry und Martha Humbert, von Lausanne und von Neuchâtel, werden sich noch eine Individualität aneignen durch ihre weitere Zugehörigkeit zur Gruppe «Pomme d'Or», desgleichen Nally Vincent, der junge Lausanner Maler.

Frl. Reymond ist Spezialistin. Ihr Buchbinderatelier in Morges ist in der ganzen welschen Schweiz bekannt. Dort schafft sie ihre ausgezeichneten Einbände, Resultate einer außerordentlich frischen Phantasie, verbunden mit einem hervorragenden Geschmack. Diese

Arbeiten verleiden niemals, sie sind nicht wie die langweiligen Einbände, die uns die Kunstzeitschriften seit 20 Jahren präsentieren.

François Baud ist ein junger Bildhauer, der sich der religiösen bildenden Kunst zuwendet und der sie im Sinne einer populären Kunst erneuert, wie sie das französische Mittelalter aufzuweisen hatte. Endlich noch Marcel Poncet, der Genfer Glasmaler, der in der Stadt Genf den Mut besaß, nach dem Verlassen der Kunstschule ein Glasmaleratelier zu gründen, in welchem die Scheiben von Maurice Denis, Alexandre Cingria und Marcel Poncet selbst gemalt und gebrannt werden, Scheiben, die durch ihre reintechnische Vollendung alles, was gegenwärtig in Frankreich gemacht wird, überragen.

Es bleibt noch übrig, über die «Genfer Tapeten» ein Wort zu sagen, die durch eine Gruppe von Künstlern der «Pomme d'Or», welche durch die Firma Grandchamps in Genf engagiert ist, ausgeführt werden. Diese bunten, mit dem Farbbeutel ausgeführten Tapeten beginnen von neuem in den Interieurs der Kantone Waadt und Genf Fuß zu fassen, wo sie ausgezeichnet mit dem ehemaligen Getäfel unserer alten Salons aus dem 18. Jahrhundert zusammengehen.

Die Gruppe «Pomme d'Or» umfaßt, wie man sieht, alle Kunstzweige: liturgische Kunst, Theatermalerei, Typographie, Mode, dekorative Wandgemälde und selbst Spielzeug. Diese Künstler würden ebenso gut die Anlage eines großen Parkes in klassischem Stil übernehmen als, wenn ihnen Gelegenheit geboten wäre, die Architektur einer Fassade oder irgendwelche Aufgabe des Innenausbaues. Der Krieg hat sie auf welschschweizerischem Boden zusammengeführt, von ihnen aus geht eine Bewegung, die vielleicht zum Stil werden kann. Der Friede wird sie ohne Zweifel wieder trennen. Es wird vom

Publikum abhängen, durch Unterstützung der Bewegung etwas Stabiles zu erhalten, was erlauben würde, den Grund zu einer nationalen welschen Kunst zu legen. Mit diesem Wunsche eröffnen wir bei unsern Freunden in der deutschen Schweiz diese Ausstellung.

Eudore.

Deutsche Übertragung eines Bruchstückes aus dem Programmtext der Vereinigung «La Pomme d'Or».

JAPANISCHE SCHWERTSTICHBLÄTTER

INTER den verschiedenen Privatsammlungen, die unserem Museum in den letzten Jahren für seine wechselnden Ausstellungen zur Verfügung gestellt worden sind, nimmt die Sammlung von japanischen Schwertstichblättern aus dem Besitz von Herrn Dr. Theo Frick in Zürich, die in unserer gegenwärtigen Ausstellung gezeigt wird, eine eigenartige Stellung ein. Diese Sammlung weist an ein und demselben Gegenstand, dem Stichblatt (Tsuba), die ganze Vielgestaltigkeit künstlerischen Schaffens und namentlich technischen Könnens nach, wie sie Japan auf dem Gebiete der Metallbearbeitung zur Zeit der höchststehenden Kunstperioden aufzuweisen hatte. Vor der Einführung der modernen europäischen Bewaffnung in Japan ward dem Schwert und namentlich seinen Zieraten, dem Stichblatt, der Zwinge, dem Menuki, d. h. jenem kleinen Metallbestandteil, der am Griff zu besserer Faßbarkeit desselben angebracht wurde, ferner der Kappe und den Griffen für das Schwertmesser – Kozuka – und der Schwertnadel – Kogai, die beide seitlich der eigentlichen Schwertklinge in der Schwertscheide Aufnahme fanden, eine besonders reiche Ausgestaltung zuteil. Oskar Münsterberg weist in seiner japanischen Kunstgeschichte nach, daß bei der Eröffnung des Landes etwa 400 000 Samurai, 260 Fürsten und die zahlreichen Staats- und Hofbeamten stets zwei Schwerter trugen, Reserveschwerter zu Hause hatten und einige Garnituren von

Schwertzieraten als Vermögen besaßen. Er schätzt allein die Zahl der Schwertornamente auf Millionen. Die meisten dieser Zieraten, die zum Teil einen außerordentlichen Wert aufweisen, wurden, da die japanische Waffengestaltung modernisiert, nach europäischem Muster umgeschaffen wurde, der abendländischen Sammelmode zugeführt. Münsterberg erinnert sich, noch im Anfang der neunziger Jahre ganze Stapel mit Tausenden von Schwertern samt vollem Zubehör bei Händlern gesehen zu haben, bei welchen sie für zwei Mark das Stück zur Auswahl feilgeboten wurden. Verhältnismäßig spät erfolgte selbst unter den Sammlern die richtige Einschätzung des künstlerischen Wertes dieser Stücke; gerade die reichverzierten Arbeiten, die kostbaren Gold- und Silberbronzen mit massiven Gold- und Silbereinlagen wurden zu vielen Tausenden eingeschmolzen zur Gewinnung der kostbaren Materialien. Spät, wie gesagt, lernte man in Europa die meist außerordentlich feine Komposition der Zeichnung, wie sie zum Beispiel das Stichblatt oft in reiner Kreisform aufweist, erkennen und als vorbildlich für das eigene Kunstgewerbe schätzen. In Deutschland wurde dann auch der erste Versuch gemacht, mit wissenschaftlichen Methoden Ordnung in die unabsehbare Vielheit dieser Metallarbeiten zu bringen. Brinkmann stellte in Hamburg die erste systematisch geordnete Sammlung auf.

Unsere Ausstellung bezweckt nun keineswegs eine historische Darstellung der verschiedenen Stilperioden oder gar eine präzise Zuweisung der einzelnen Stücke an bestimmte Meister; sie will nur die wundervolle Mannigfaltigkeit technischen Könnens und die außerordentliche Fülle und Unerschöpflichkeit in der Kunst ornamentalen Schmückens aufzeigen. Um aber doch einige Ordnung in die Aufstellung zu bringen, wurde nach rein äußerlichen Gesichtspunkten

LIBRARY

eine Zusammenstellung derjenigen Stücke vorgenommen, die den gleichen Dekor aufweisen. So werden zum Beispiel alle Stichblätter mit der Darstellung des Drachens vereinigt. Oder dann werden wieder Stücke mit besondern Eigenheiten in Material und Technik zusammengestellt.

Was nun das Material betrifft, so wurde beim Stichblatt neben Eisen und Stahl, Kupfer und Bronze in verschiedenen Legierungen verwendet. Oft kommt das sog. Shakudo, in der Farbe violettschwarz, vor. Gold und Silber werden meist massiv als Einlagen verwendet und zwar bei rein stilisierten Stücken als Bestandteile des Ornamentes, bei den mehr naturalistisch gehaltenen Stichblättern dagegen oft als rein farbiges Element. Man kann überhaupt sagen, daß die reiche Verwendung verschiedener Metalle und Legierungen an ein und demselben Stücke auf eine rein malerische Absicht zurückzuführen ist. Diese Reichhaltigkeit im Material bedingt auch die außerordentliche Differenzierung in der technischen Bearbeitung. Besondere Beachtung wurde der sorgfältigen Ausführung der Grundfläche zugewendet. Durch hämmern, ätzen, schleifen, sticheln, ziselieren und punzen werden die mannigfachsten Wirkungen erzielt, die vom rein technischen Standpunkt aus unsere größte Bewunderung verdienen, in vielen Fällen aber schon nach unsern heutigen Begriffen die Grenzen des künstlerisch Zulässigen überschreiten. Es ist ohne Zweifel höchste technische Bravour, die verschiedensten Stoffe, wie Leder und Lack, in Metall nachzuahmen und doch wird dies von uns eben als eine verwerfliche Imitationskunst empfunden, gleich wie wenn gelegentlich der Pinselstrich des Malers täuschend nachgeahmt wird.

ARBEITEN AUS FARBIGEM GLAS

VON HANS ST. LERCHE

Die Gegenstände sind, was die Zusammensetzung des Materials und die Komposition betrifft, Originalarbeiten des Künstlers. Sie sind unter seiner persönlichen Leitung geblasen worden. Die Farben sind nicht aufgemalt, sondern in der Glaspasta verschmolzen. Die Dekors werden aus verkleinerter farbiger Glaspasta mosaikartig zusammengesetzt und für sich als Platte geschmolzen. Alsdann wird der aus transparentem Glase geblasene Gegenstand in glühendem Zustande mit der glühenden farbigen Präparation verbunden. Mit Stahlpinzetten wird dem in der Glut weichen Material die Form gegeben. Bei einigen Sachen liegt die Farbe zwischen zwei farblosen Schichten (verre à tripple couche). Wichtig und schwierig ist es, zu verhindern, daß das farbige Glas in seinen chemischen Bestandteilen von gleicher Härte bleibt, wie das Grundglas; ist dies nicht der Fall, so zerspringt die Arbeit beim Abkühlen. Die Gläser sind in dem historischen Glaszentrum von Murano bei Venedig entstanden, wo der Künstler, angeregt durch die neubekannten herrlichen Schätze antiker ägyptischer Glaskunst von Alexandrien, in der bedeutendsten Kunstgläserfabrik, «Fratelli Toso», seinen Experimenten in der selbstgefundenen Technik obliegen konnte.

AUSSTELLER-VERZEICHNIS

RAUM 1 «La Pomme d'Or», welschschweizerisches Kunstgewerbe

RAUM 2 Künstler des Oesterreichischen Werkbundes
VORTRAGSSAAL

RAUM 3 Gläser von Hans St. Lerche, Zürich-Rom

RAUM 4 Japanische Bronzen, Schwerter und Schwertstichblätter aus den Sammlungen Dr. Theo Frick, Zürich
Japanische Holzschnitte und chinesische Malereien aus den Sammlungen Dr. Charles Brown, Baden; Werner Reinhart, Winterthur und Hans Sturzenegger, Schaffhausen

RAUM 5 Silberne Geräte und Schmuck von J. Stähli, Zürich

RAUM 6 Keramiken von Elisabeth Eberhardt, Lenzburg; Herman A. Kähler, Nestved (Dänemark); Hansen Jacobsen, Kopenhagen; Aug. Delaherche, Paris und André Metthey, Asnières; Porzellanfabrik Kopenhagen; Bemalte Schachteln von E. Hartung, Zürich

RAUM 7 Porzellanfabrik Kopenhagen und Kopenhagener Fayencefabrik «Aluminia»; Silberne Geräte und Schmucksachen von Kastor Hansen, Kopenhagen

Die Kopfleisten auf Seite 3, 5 und 7 sind von Künstlern der Gruppe «La Pomme d'Or» entworfen und gezeichnet

Gesetzt und gedruckt in den Werkstätten der Gewerbeschule der Stadt Zürich, kunstgewerbliche Abteilung